



# BERLIN, CAPITALE DU CINÉMA ALLEMAND ?

François Genton

## ► To cite this version:

François Genton. BERLIN, CAPITALE DU CINÉMA ALLEMAND?. Nicolas Tixier / Sylvain Angiboust (dir.). Traversées urbaines, Genève: MetisPress, 2016, p. 121-127., Metiss Press, 2016, Traversées urbaines, 978-2-94-0563-00-5. hal-01222971

**HAL Id: hal-01222971**

**<https://hal.science/hal-01222971>**

Submitted on 4 Nov 2015

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## BERLIN, CAPITALE DU CINÉMA ALLEMAND ?

Par François Genton à partir de

*Berlin is in Germany* de Hannes Stöhr (2001)

En 1835, le poète allemand Henri Heine séjournait depuis quatre ans à Paris où il avait fui une Allemagne étouffante. Il écrivait alors à propos de son pays d'accueil: «Par la France, j'entends Paris et non pas la province; car ce que pense la province importe aussi peu que ce que nos jambes pensent. C'est la tête qui est le siège de nos pensées.» Ce constat n'a rien perdu de sa validité aujourd'hui. Hélas ! serait-on tenté d'ajouter, car les effets pervers du centralisme se font sentir dans tous les domaines, jusqu'au cinéma français que l'on peut estimer souffrir d'un certain parisianisme, aussi bien du point de vue des sujets que de celui du traitement des «régions». Cela est moins vrai de l'Allemagne. Berlin, redevenue la capitale lors d'un vote serré au *Bundestag* en 1992, n'occupe pas dans le paysage culturel allemand une place comparable à celle de Paris. Le dynamisme de la ville reste mesuré et les démographes prévoient que d'ici 2030 la population croîtra moins que celle de Munich ou d'autres grandes villes allemandes. Cependant, sur le plan cinématographique, la ville affirme une domination réelle. C'est à Potsdam, ce «Versailles» de Berlin, dans le quartier de Babelsberg, que se trouvent les plus grands studios de cinéma européens, renouant avec la prépondérance de l'industrie cinématographique allemande vers 1930. Et Berlin et Potsdam sont d'ailleurs le siège de nombreuses institutions prestigieuses, des universités du cinéma (celle de Babelsberg porte le nom du réalisateur Konrad Wolf) à l'Académie des arts dramatiques Ernst Busch, l'école d'acteurs la plus renommée. On notera que, dans la plupart des cas, il s'agit d'institutions créées avant le III<sup>e</sup> Reich, maintenues et développées par la République démocratique allemande dont l'œuvre est implicitement perpétuée avec le

nom de ses grands artistes. Enfin, la «nouvelle vague» allemande actuelle, des réalisateurs qui ont aujourd'hui entre trente et cinquante-cinq ans, a adopté au début de ce millénaire le nom de d'école de Berlin (*Berliner Schule*), une manière d'attirer l'attention sur un groupe dont les créations ont peut-être moins de points communs que n'en eurent en leur temps les films du néo-réalisme en Italie ou de la Nouvelle Vague française. Le point commun de cette jeune école, c'est la formation reçue à l'académie allemande du film et de la télévision de Berlin. Selon le critique Rainer Gansera (*Süddeutsche Zeitung* du 3 novembre 2001), cette jeune école vise une description du réel (dans son texte les rues d'une grande ville) qui n'a d'autre intention que d'y insérer des personnages gardant leur dignité, leurs secrets, leur vie propre. Cette manière s'oppose ainsi au *Dogme* de l'école danoise qui vise, au contraire, à faire tomber les masques dans une esthétique du paroxysme. Quand on pense «école de Berlin», on pense surtout à des cinéastes comme Angela Schanelec, Thomas Arslan et Christian Petzoldt, dont le film *Barbara* a eu un grand retentissement en Allemagne et à l'étranger en 2012. A l'instar de l'écrasante majorité des films qui relèvent de cette «école», l'action de *Barbara* ne se déroule pas à Berlin.

Pourtant, Berlin a été un grand sujet du cinéma allemand. Cette métropole s'est développée sur un rythme exponentiel après l'unité allemande de 1871, profitant de la révolution industrielle et de la prépondérance du royaume de Prusse dans l'Empire allemand nouvellement fondé. Comptant à peine 200 000 habitants en 1815, un peu plus de 800 000 en 1871, la population de la ville passe le cap des 4 millions en 1925. Autant dire que Berlin devient alors un centre comparable à ce que représentent Paris, Londres, Moscou, voire New York. C'est ici que naît avant la Première Guerre mondiale la pensée artistique de la grande ville, au théâtre, dans la poésie expressionniste... et au cinéma. C'est ici que naît la mise en scène dramatique moderne, avec Max Reinhardt et Erwin Piscator, et que se produisent des échanges fertiles entre le théâtre et le 7<sup>e</sup> art: Ernst Lubitsch, qui rêve à ses débuts de jouer Shylock, entame une carrière de comique juif pour passer rapidement à la réalisation de moyens, puis de longs métrages de tous genres. Quand il part en 1922 poursuivre sa carrière à

Hollywood, il emmène avec lui de grands scénaristes berlinois. Le Berlin de la république de Weimar est un cadre privilégié pour les grands films expressionnistes, de *Docteur Mabuse, le joueur* (1922) de Fritz Lang au film *Le Dernier des hommes* (1924) de Friedrich Wilhelm Murnau. Walter Ruttmann donne à un film «documentaire» qui décrit le rythme trépidant d'une journée berlinoise le titre générique de *Berlin, la symphonie de la grande ville* (1927): détail caractéristique, les traductions française et anglaise ont fait de Berlin «une» grande ville parmi d'autres! Dans le cinéma parlant, Berlin conserve ce statut de cadre idéal pour un discours sur la modernité, des décors *Bauhaus* dans une ambiance jazzy de la comédie musicale *Les Chemins du Paradis* (1930) de Wilhelm Thiele à *Sur le pavé de Berlin* (1931, d'après le roman *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin) de Phil Jutzi ou, la même année, *M le Maudit* de Fritz Lang, voire en 1932 *Kuhle Wampe* de Bertolt Brecht et Slatan Dudow, film sur l'espoir que représente l'idéal communiste dans un Berlin prolétaire désespéré par la misère et le chômage. On sait que Hitler, nommé chancelier dès janvier 1933, avait des projets architecturaux colossaux pour Berlin, qui devait devenir *Germania*, la capitale du monde. Plus modestement, le cinéma nazi renonce au discours cinématographique sur la modernité de la grande ville, se contentant de procéder à un assez grossier «retournement» de la propagande communiste au profit du nouveau régime, par exemple dans *Hitlerjunge Quex* (1933) de Hans Steinhoff, d'après le roman nazi du psychiatre bavarois Karl Aloys Schenzinger, et plus généralement d'une esthétique des corps musclés et des défilés aux flambeaux. Une exception: *Sous les ponts* de Helmut Käutner (1945), étrange film «décalé» et sans doute inspiré de *L'Atalante* de Jean Vigo. Auquel s'associe d'une certaine façon, le premier film tourné après la capitulation des 8 et 9 mai 1945, en secteur d'occupation soviétique, *Les Assassins sont parmi nous* (1946) de Wolfgang Staudte: une histoire d'amour sur fond de ruines, de sentiment de culpabilité et de soif de justice. Berlin, ville divisée en quatre secteurs d'occupation en 1945 et surtout par une ligne de fracture entre Est et Ouest, devient l'objet d'une rivalité entre le «monde libre» et le «socialisme réellement existant». Seuls pour les anges (*Les Ailes du désir* de Wim Wenders, 1987) le Mur, érigé en 1961, ne représente pas une frontière

infranchissable. Berlin-Ouest, pourtant la vitrine de la prospérité occidentale, inspire généralement des films plutôt sombres, tel *Moi, Christiane F., droguée, prostituée* d'Uli Edel (1973) d'après le livre tiré du témoignage de Christiane Felscherinow. Même avant l'érection du Mur, les films sur Berlin sont confrontés au problème de la division de la ville, de l'Europe et du monde. En RDA, le discours peut être explicite (rester à l'Est? partir? – ce qui était légalement possible avant 1961) ou implicite (notre vie n'est pas facile, mais nous construisons un monde meilleur): il y a là des œuvres connues, ainsi *Le Ciel partagé* (1964) de Konrad Wolf d'après le roman de Christa Wolf ou *La Légende Paul et Paula* (1973) de Heiner Carow d'après un roman d'Ulrich Plenzdorf, et d'autres qui gagneraient à l'être, tel *Berlin, au coin de la Schönhauser Allee* (1957) de Gerhard Klein.

La ville réunifiée après 1990 bénéficie, penserait-on, des meilleures conditions pour renouer avec la position dominante dont elle bénéficiait en tant que cadre idéal de la modernité dans le cinéma allemand d'avant 1933. Cela ne semble pas être vraiment le cas. De nombreux films tournés depuis l'unification décrivent certes des situations berlinoises, mais on notera qu'ils s'intéressent d'abord au Berlin du Troisième Reich ou à celui de la guerre froide et, dans ce cas, surtout à la partie orientale de la ville. Citons ici à titre d'exemples, parmi de très nombreux autres, les deux succès internationaux *Good Bye Lenin!* (2002) de Wolfgang Becker et *La vie des autres* (2006) de Florian Henckel von Donnersmarck. Les exceptions montrent que le Berlin d'aujourd'hui reste un décor davantage que la base matérielle ou l'objet central d'un discours cinématographique sur le monde d'aujourd'hui. Ainsi le film *Cours, Lola, cours* de Tom Tykwer (1999) déploie-t-il une esthétique de clip pour présenter trois variations sur une action tronquée de thriller avec en ambiance de fond l'agitation bruyante de la *Love Parade* à Berlin. La même année, *Rencontres nocturnes* d'Andreas Dresen décrit six personnages (deux SDF, une prostituée, un jeune homme, un homme d'affaires et un jeune réfugié angolais) qui tentent de trouver une solution immédiate aux problèmes pratiques qui se posent à eux dans un Berlin attendant la visite du pape. La capitale de l'Allemagne n'a guère plus de signification en soi que celle d'une grande ville où peuvent se croiser des destins de toutes sortes.

Hannes Stöhr, issu comme les réalisateurs de l'école de Berlin de l'académie allemande du film et de la télévision, a grandi en Souabe, dans le prospère Sud-Ouest de la République Fédérale d'Allemagne. Son premier long métrage *Berlin is in Germany* (2001) est la version élaborée d'un court métrage de fin d'études qui a obtenu en 1999 le premier prix de festival du film de Potsdam. Fasciné par Berlin, Hannes Stöhr a décrit Berlin dans ses deux longs métrages suivants dont les seuls titres «anglais» indiquent combien il insiste sur le caractère «mondialisé» de la métropole allemande. *One Day in Europe* rapporte différentes histoires européennes, de Moscou à Saint Jacques de Compostelle, en passant par la Turquie. Le film se termine à Berlin, ville présentée de toute évidence comme la plus policée de celles dont il est question. Dans *Berlin Calling* (2008) un DJ de musique techno traverse une grave crise personnelle.

*Berlin is in Germany* rapporte l'histoire de Martin Schulz (l'équivalent approximatif de Jean Dupont): voulant corriger le collaborateur de la Stasi de son immeuble, qui le faisait chanter, cet homme courageux et épris de liberté a commis un homicide tout à fait involontaire. Cela lui vaut de passer onze longues années en prison, durant lesquelles il «manque» la chute du Mur. Sa femme Manuela le quitte et vit à l'Ouest de Berlin avec le professeur de lycée Wolfgang, qui s'occupe aussi de Rokko, le fils de Manuela et Martin. Le spectateur découvre la ville en chantier à travers le regard du personnage, les nouveaux distributeurs automatiques de billets de tramway et de métro, la nouvelle monnaie, les gadgets occidentaux (par exemple un *gameboy*). Il renoue avec des anciennes connaissances d'Allemagne de l'Est, en particulier Enrique, un ex-collègue cubain devenu chauffeur de taxi, et Victor, un ex-taulard russe devenu gérant de sex-shop. Il a une liaison avec une étudiante aux racines multiples (Ukraine, Serbie, Croatie, Macédoine, Autriche, etc.) qui finance ses études en se faisant passer pour une prostituée russe, et tente de revoir son ex-femme et son fils, se heurtant à l'hostilité de plus en plus ouverte du nouveau compagnon (occidental) de Manuela. Injustement impliqué dans les activités illégales de Victor, il sort à nouveau de prison à la fin du film et peut espérer retrouver son ex-femme et son fils.

Le titre du film reprend une phrase du cahier d'anglais de Rokko: Berlin, ce n'est plus «la capitale de la République démocratique allemande» (*Hauptstadt der DDR*), mais – en anglais, langue que Martin n'a pas apprise et pour cause – une ville en Allemagne. Dans les extérieurs le film insiste sur les symboles de l'ex-RDA: un repas dans le restaurant tournant de la tour de télévision de l'*Alexanderplatz*, un plan d'ensemble de l'ex-*Stalinallee*, devenue *Karl-Marx-Allee*, les immeubles en panneaux préfabriqués de béton (*Plattenbau*). L'Ouest est surtout symbolisé par la coquette villa de Wolfgang, le nouveau compagnon de Manuela. Berlin n'est plus la grande métropole prussienne, marquée par la prolifération des uniformes et des livrées et le grouillement des prolétaires et des petits employés, mais un endroit en chantier, où se fréquentent des populations en transit: des Allemands de l'Ouest et leurs amis occidentaux (un Français dans le film), des Allemands de l'Est et leurs amis du bloc socialiste (un Russe, un Cubain) et des étrangers à l'identité incertaine, telle l'étudiante et prostituée Natascha/Ludmila. Martin Schulz doit apprendre la nouvelle carte de Berlin (les noms des rues ont changé, par exemple quand il s'agissait d'un jeune policier est-allemand victime d'un attentat), les mots et les plaisirs inconnus de ce monde, par exemple danser sur de la musique techno. Il n'a pas les mêmes références que Wolfgang et ses amis et ne connaît que la littérature russe, qu'il a aimé lire en prison: Pouchkine, Tolstoï... et même Nabokov.

*Berlin is in Germany* rend compte avec une certaine empathie pour les ex-Allemands de l'Est de la réussite de l'unification allemande de 1990. Comme dans d'autres films récents, la RDA n'apparaît ici que comme un État policier et une dictature s'appuyant sur un appareil d'espions et de vils collaborateurs. L'architecture héritée du régime semble illustrer aujourd'hui encore la parfaite inhumanité de cet État. Ce discours peut sembler un peu «court», car le cadre de vie réel de la RDA ne se limitait tout de même pas à l'espionnage et aux prisons, ce que le film lui-même implique d'ailleurs. Cette découverte du Berlin d'après 1990 est donc davantage la description d'une rapide acculturation que celle d'une métropole allemande renaissante au début du 3<sup>e</sup> millénaire. Le multiculturalisme, tel qu'il apparaît dans le film, est la conséquence de la présence

en RDA de travailleurs venus des «pays frères» (Enrique, le Cubain) ou de l'effondrement du Mur (Victor, le Russe). Il n'est pas question de communautés étrangères bien plus nombreuses à Berlin, à commencer par celle des Turcs. On note aussi l'absence du «grand» sujet allemand par excellence, à savoir le traumatisme profond que représentent les crimes du nazisme et les destructions causées par la Seconde Guerre mondiale. Dans *Oh Boy* (2012), un film réalisé plus d'une décennie plus tard par Jan Ole Gerster, un autre ex-étudiant de l'académie allemande du film et de la télévision, le national-socialisme joue un rôle tout à fait central: le «huron» de ce film, un éternel (non-)étudiant trentenaire se rend sur le lieu de tournage d'un film dont l'action porte aussi sur les crimes nazis et le long métrage se termine sur la mort d'un homme qui vient d'évoquer la douleur que représente pour lui le pogrome du 9 novembre 1938 auquel il a assisté avec son père (qui participait au crime!). Ce traumatisme a laissé de profondes cicatrices dans la ville – et un grand nombre de monuments et d'institutions. Le film de Hannes Stöhr ne vise pas cette profondeur historique. Il s'agissait surtout de montrer que la RDA avait produit des hommes – et des artistes tout à fait capables de représenter l'Allemagne d'après l'unification. Julia Jäger et Jörg Schüttauf, les premiers rôles, sont des comédiens formés en RDA, à l'école d'art dramatique Hans Otto de Leipzig.

La démonstration est convaincante, mais on n'est pas surpris que le réalisateur soit passé à d'autres sujets. La mondialisation est certes toujours au cœur de son dernier film, *Global Player* (2013), mais il s'agit cette fois des difficultés d'une PME familiale du Sud-Ouest de l'Allemagne susceptible d'être reprise par un groupe chinois. Au dialecte berlinois du héros de *Berlin is in Germany* se substitue le dialecte souabe de la patrie du groupe Daimler-Benz – qui est aussi celle du réalisateur.